
La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti

The notion of ornamentum from Vitruvius to Alberti

Pierre Gros

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226>

DOI : 10.4000/perspective.1226

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 130-136

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1226>

La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti

Pierre Gros

Après le modernisme, l'architecture organique et le « brutalisme », après les « concepteurs » et les « designers », les théoriciens ou les praticiens qui mettent l'accent sur la fonctionnalité du programme, l'industrialisation des techniques et la pureté des formes sérielles, il s'opère depuis quelques années un retour à certains types d'ornementation : l'architecture « postmoderne » prétend redonner vie aux ordres décoratifs, par exemple, sans vraiment modifier les structures réelles du bâti¹.

À vrai dire, ces débats contemporains, qui prennent leur source dans les fulminations d'Adolf Loos, d'Auguste Perret ou de Le Corbusier, avec les flux et reflux qu'ils suscitent contre l'ornement en architecture ou au contraire sa partielle réhabilitation, sont fondés sur des modes de pensée et des catégories conceptuelles qui s'avèrent parfaitement inadéquates pour approcher la question dans l'architecture antique, du moins si l'on s'en tient au monde gréco-romain².

La sémantique de l'ornement dans l'Antiquité et sa légitimation par Vitruve

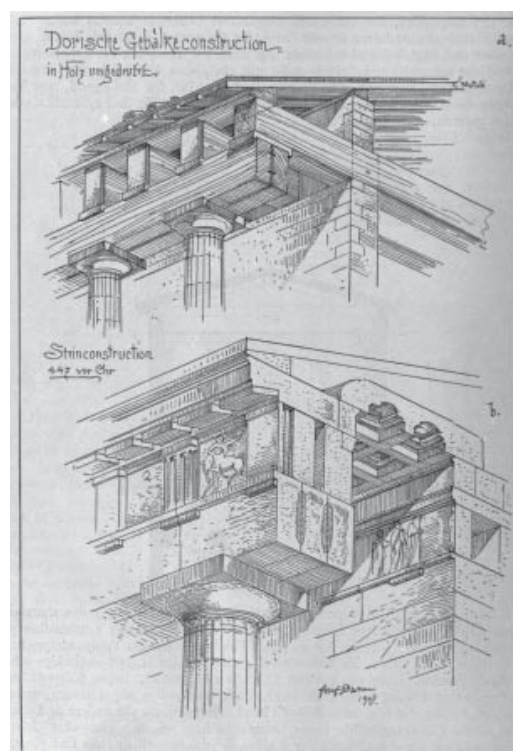
Dans le champ historiographique qui concerne l'architecture antique, la réflexion sur l'ornement se doit de partir d'une analyse du sens du mot latin *ornamentum*³. Elle s'avère de surcroît inséparable du traitement des ordres. Mais si les emplois dans le *De architectura* de Vitruve ont depuis longtemps suscité l'étonnement des lecteurs ou des interprètes, une investigation effective sur son contenu tarde à se développer. Dans son édition française de ce traité, en 1684, Claude Perrault notait déjà : « Le mot d'*ornamenta* dans Vitruve signifie particulièrement les trois parties qui sont posées sur la colonne, à savoir l'architrave, la frise et la corniche, qui est une signification bien différente de la signification ordinaire, qui comprend toutes les choses qui ne sont point des parties essentielles

mais qui sont ajoutées seulement pour rendre l'ouvrage plus riche et plus beau »⁴. En fait la contradiction que relève Perrault est plus sensible encore qu'il ne l'entrevoit. Les *ornamenta* vitruviens désignent en effet, dans la plupart des occurrences, l'entablement qui, du point de vue de la structure, est une composante aussi essentielle qu'indispensable. Mais ces « ornements » sont aussi, dans le traité de Vitruve, des éléments dont l'auteur s'attache à démontrer non seulement la nécessité fonctionnelle mais également la légitimité formelle. Rien n'est moins gratuit, moins surajouté, moins arbitraire que les *ornamenta* du traité latin. C'est ce que prouvent, entre autres et de façon indubitable, les emplois de ce terme dans le livre IV, dans lequel le théoricien explique, dans un premier cas (IV, 1, 2), que l'ordre corinthien n'a pas d'ordonnance spécifique, ni pour les corniches, ni pour les autres *ornamenta*, ce qui signifie que, de son point de vue, le corinthien ne se distingue pas du dorique ou de l'ionique, du moins au niveau des deux composantes essentielles de l'entablement, à savoir l'architrave et la frise. À la seconde occurrence (IV, 2, 1), il est encore plus explicite, puisque le titre global qu'il donne aux développements sur les entablements est *de ornamentis*⁵. On ne saurait donc éluder le problème en réduisant le champ sémantique du mot aux moulures décoratives ou rythmiques : il est clair que, dans ce contexte, il s'applique à l'ensemble des parties horizontales des ordres, de la même façon que *columnae* (les colonnes) désigne leurs parties verticales.

Or il ne s'agit pas d'une fantaisie terminologique imputable au seul Vitruve, qui a par ailleurs éprouvé des difficultés pour créer en latin un vocabulaire architectural cohérent. L'étymologie d'*ornamentum* – dont il est aujourd'hui démontré qu'il vient, par haplologie, comme le verbe *ornare*, du mot *ordinare* (mettre en ordre, organiser, introduire une logique dans ce qui était initialement le chaos) – nous autorise à le subsumer dans la catégorie de l'*ordinatio*, dont Vitruve donne la définition suivante : « Mise en œuvre appropriée des dimensions respectives des composantes de l'édifice considérées isolément ou dans leur ensemble, en vue de l'établissement de rapports de commen-

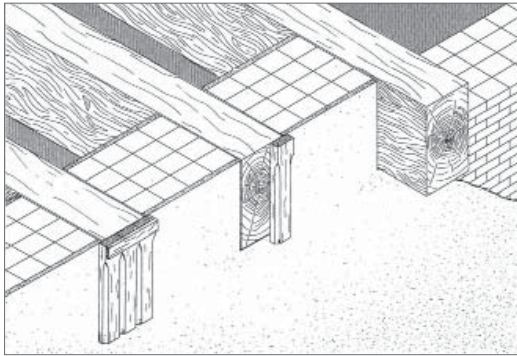
surabilité » (I, 2, 2). Autrement dit la notion d'*ordinatio*, dont procède *ornamentum*, apparaît essentielle à la définition du bâti comme composition organique. En ce sens, l'*ornamentum* latin est l'équivalent du grec « *kósmos* », pour l'appréciation duquel nous ne disposons pas d'un traité théorique, mais dont diverses inscriptions nous permettent de suivre l'évolution dans le domaine architectural. Marie-Christine Hellmann a bien montré comment ce terme, qui déjà chez Homère désigne le « bon ordre », au sens cosmologique aussi bien que moral, s'applique dans un premier temps, quand on le rencontre dans les inscriptions hellénistiques relatives à la construction, à la succession rythmique et correctement ordonnée des métopes et des triglyphes sur une frise dorique⁶. Dans certains textes de Délos et d'Asie Mineure, ce sens est d'autant mieux assuré que le mot est associé à l'« *epistulion* », c'est-à-dire à l'architrave. Mais le vocable s'est progressivement étendu, dès le début de l'époque impériale, à l'ensemble de l'ordonnance située au-dessus des supports libres d'un ordre, quel qu'il soit, s'appliquant ainsi à la totalité de l'entablement, voire même, si l'on en croit la lecture proposée par Louis Robert d'une inscription de Kidrama en Carie, « aux colonnes, aux architraves, aux statues dans les niches, etc., tout ce qui n'est pas le gros-œuvre architectural et qui est normalement en marbre, sculpture ou revêtement notamment »⁷. Même si cette interprétation paraît un peu excessive en ce qu'elle mélange les éléments structuraux et les éléments décoratifs, il n'est pas exclu que les ordres plaqués à valeur purement ornementale, du type de ceux qui se répandent durant les deux premiers siècles de l'Empire sur les façades des murs de scène des théâtres, des fontaines monumentales (nymphées) ou des bibliothèques, aient fini par entrer eux aussi dans les catégories désignées par la notion de « *kósmos* ». Il est à noter toutefois que celle-ci restera toujours distincte, du moins dans ses emplois architectoniques, de ses voisins ou composés « *kosmèsis*, *épikosmèsis* », qui signifient pleinement, quant à eux, « ornementation ou embellissement au moyen d'un décor », ainsi que de « *katartismos* », « accessoire nécessaire »⁸.

C'est à propos de l'origine des entablements, qui doit être cherchée selon lui dans les charpentes de comble en bois, que Vitruve expose le plus clairement sa conception des *ornamenta*. En IV, 2, il s'efforce en effet d'établir, non sans forcer un peu les choses, que les couronnements horizontaux des ordres sont la reproduction d'éléments originels à fonction exclusivement portante : les *ornamenta* constituent la métaphore pétrifiée, les *imagines*, des pièces maîtresses des charpentes, du temps où celles-ci n'étaient pas relayées ou recouvertes par des compositions lapidaires au-dessus des colonnes (IV, 2, 1-6)⁹. D'où son assimilation des épistyles (architraves) aux poutres (*trabes*), et son explication des denticules comme la représentation de l'extrémité des chevrons (*asseres*) et des mutules comme celle des arbalétriers (*cantherii* ; fig. 1). De là surtout – et ici nous pouvons reconnaître la ou les sources helléniques de sa théorie – sa démonstration concernant l'origine de la frise dorique, dont les triglyphes sont censés représenter les abouts des solives, retaillées pour qu'elles puissent s'aligner à l'aplomb des parements et habillées initialement au moyen de planchettes peintes à l'encaustique, les métopes



1. Temples doriques en bois (a) et en pierre (b), selon Josef Durm, dans *Handbuch der Architektur*, I, *Die Baukunst der Griechen*, 3^e édition, Leipzig, 1910, fig. 233.

2. Origine des triglyphes selon Vitruve, restitution de Burkhardt Wesenberg, dans « Vitruvs Vorstellung von der Entstehung des dorischen Triglyphenfrieses », dans Karin Braun, Andreas Furtwängler éd., *Studien zur klassischen Archäologie...*, Sarrebruck/Ams-terdam, 1986, p. 155.



ne représentant que les intervalles entre ces poutres (fig. 2). Il conclut, pour mieux affirmer le caractère étimologique de son propos : « De cette façon, chaque élément garde sa place, le type et le rang qui lui sont propres. C'est à partir de ces composantes et du travail des artisans de la charpenterie que les bâtisseurs transposèrent dans la sculpture, en construisant en pierre ou en marbre, l'ordonnance de leurs temples, estimant qu'il convenait de suivre la voie tracée par ces inventions » (IV, 2, 2).

On a souvent trouvé étrange qu'une valeur fonctionnelle reste attachée à une fonctionnalité qui n'existe plus, ou qui du moins a changé de nature, puisque les impératifs d'une construction de pierre s'avèrent bien différents de ceux d'une construction de bois. Mais pour Vitruve, c'est en réalité la caution des origines qui garantit la légitimité des formes et de leur superposition hiérarchique. Pour les théoriciens grecs, dont Vitruve est ici entièrement tributaire, une forme n'est belle que si l'on en peut rendre compte rationnellement. De même, pour le théoricien latin, si les *ornamenta*, au sens où il les entend, ont droit de cité dans les édifices canoniques, c'est parce qu'ils répondent tout à la fois à une nécessité technique et à une exigence naturelle, lesquelles sont le fondement même de leur *veritas*, c'est-à-dire de leur légitimité (IV, 2, 6). En d'autres termes, les « ornements » vitruviens sont nécessaires à un double degré : d'abord parce qu'ils jouent un rôle primordial dans l'équilibre constructif, ensuite parce qu'ils renvoient à des éléments fondateurs dont ils ne sont que la transposition plus ou moins stylisée. Les *ornamenta* s'affirment en somme, pour paraphraser Rykwert, comme des artifices nécessaires¹⁰.

De la rythmique architecturale à la portée symbolique

Est-ce à dire que la notion d'ornement, au sens où nous l'entendons, n'existait pas dans le monde classique, hellénistique et romain ? Ce serait une affirmation absurde, car chacun connaît la richesse ornementale des monuments qui nous restent de cette époque ; mais il faut comprendre que les conditions de l'émergence de ces ornements, qu'ils fussent purement décoratifs ou porteurs de sens, ont été indissolublement liées à une dégradation profonde de l'axiologie et de la sémantique des ordres architecturaux. Les Caryatides de l'Érechthéion de l'Acropole d'Athènes, par exemple, ne sont pas des ornements, quelle que soit leur beauté intrinsèque, en ce qu'elles joignent à leur valeur symbolique le rôle de véritables colonnes portantes (I, 1, 5). C'est en fait parce que les ordres, dès le IV^e siècle avant J.-C., ne se suffisaient plus à eux-mêmes que l'on a cru devoir recourir, pour préciser la signification et augmenter la valeur des édifices où ils intervenaient, à des adjuvants divers, figuratifs ou non. L'ornement, ou du moins ce que nous considérons, à tort ou à raison, comme tel, devint dès le début de l'époque hellénistique une composante inévitable de l'ordonnance architecturale, en ce qu'on éprouva désormais le besoin de mieux définir la fonction du monument (religieux, le plus souvent, car c'est l'architecture sacrée qui, en ce domaine comme en beaucoup d'autres, a été le moteur de l'évolution), la personnalité des divinités titulaires et éventuellement les intentions du donateur, à travers des signes qui, intégrés aux ordres, fussent dépourvus de toute ambiguïté¹¹. Rappelons seulement que la première frise ionique ornée de patères et de bucranes apparaît dans les années 280-260 avant J.-C. au temple de Déméter à Pergame¹². Ensuite les représentations figurées envahirent les frises doriques elles-mêmes, et non seulement les panneaux des métopes, espaces traditionnellement ouverts aux images, mais aussi les triglyphes, pourtant pourvus, par définition, d'un décor spécifique et infrangible, comme on le voit par exemple aux Propylées



intérieurs du sanctuaire d'Eleusis (fig. 3)¹³, ou plus encore sur les fragments antiques remployés dans l'église athénienne de la Panagia Gorgoepikoos : un canthare en bas-relief débordant du cadre réservé aux glyphes, ce qui témoigne éloquemment du fait que l'ornementation et sa portée symbolique ont pris le pas sur la régularité rythmique et abstraite de l'élément architectural (fig. 4).

En ce sens, malgré ses efforts pour démontrer que l'*ornamentum*, dans son système de représentation, est structurel et non pas arbitraire, organique et non pas surajouté, Vitruve sait bien qu'il conduit un combat d'arrière-garde. Dans son esprit, les ordres, en raison de leurs origines, de leurs composantes spécifiques et de leur valeur, pourrait-on dire, éthique, avaient des champs d'application distincts et constituaient à eux seuls un répertoire de signes parfaitement déchiffrables pour qui savait les lire. L'évolution à laquelle il assistait, en tant qu'héritier de la dernière période hellénistique, était donc pour lui négative, mais il savait qu'elle était irréversible¹⁴.

Si l'on veut évaluer la portée des éléments ornementaux dans le cadre historique qui nous occupe ici, c'est vers le corinthien romain qu'il convient de se tourner. La légende de la genèse du chapiteau de cet ordre, racontée par Vitruve (IV, 1, 11), nous donne, à l'insu même de cet auteur, une idée des harmoniques religieuses et idéologiques contenues dans la feuille d'acanthé qui en est la parure essentielle : la puissance vitale qu'elle manifeste est la conséquence directe de la symbolique eschatologique qui était la sienne dès ses premières apparitions, bien antérieures, en milieu funéraire¹⁵. Cette valeur, porteuse d'espérance et gage



3. Frise dorique des propylées intérieures d'Eleusis, milieu du I^{er} siècle avant J.-C.

4. Frise dorique en remploi dans l'église athénienne de la Panagia Gorgoepikoos, fin de l'époque hellénistique (?).

de renaissance, ne fut pas oubliée puisque l'équipe augustéenne fit de l'acanthé, comme l'a montré Gilles Sauron, le symbole de la renaissance de Rome et de son entrée dans un nouvel âge d'or¹⁶. L'édifice où se lit peut-être le mieux ce phénomène est la Maison Carrée de Nîmes, l'un des plus anciens temples dynastiques de l'Occident romain, puisqu'il fut consacré aux petits-fils d'Auguste, ses héritiers présomptifs, morts prématurément. La relative austérité de son podium et de sa colonnade explose soudain au niveau des chapiteaux (corinthiens canoniques, où l'acanthé conserve une souplesse « naturelle »), et de sa frise, constituée de rinceaux acanthisés qui occupent tout le champ disponible de leurs enroulements successifs. Avec cette efflorescence décorative, le temple apparaît littéralement couronné d'une végétation luxuriante, qui donne à l'observateur l'impression d'une richesse et d'une vitalité inépuisables même si rigoureusement disciplinées¹⁷.

Mais d'autres exemples pourraient être allégués, plus démonstratifs encore de l'annexion de tous les éléments du décor par une thématique liée à la divinité honorée : citons seulement, à Rome, le temple d'Apollon Sosianus ou « *in Circo* », dont les chapiteaux, mais aussi les motifs non visibles du sol, comme les rais-de-cœur de la corniche, sont envahis par les feuilles du laurier, arbre emblématique de ce dieu (fig. 5)¹⁸.

Sous la forme de remplois ou de l'exploitation de modèles plus ou moins bien compris, les rinceaux végétalisés de la première période impériale survécurent dans l'art paléochrétien et médiéval, tant les potentialités expressives de ce type de décor étaient riches et ouvertes.

5. Modillon de la corniche du temple d'Apollon « in Circo » Rome, années 20 avant J.-C.



On a, par exemple, depuis longtemps, établi à juste titre une relation formelle mais aussi thématique entre les rinceaux de l'enclos de l'autel de la Paix Auguste à Rome et la mosaïque placée au V^e siècle dans l'abside orientale du vestibule du baptistère du Latran. Celle-ci sera imitée à son tour pour le décor de l'abside de l'église de Saint Clément au XI^e siècle¹⁹.

Sans vouloir surinterpréter le décor de ces édifices, on peut affirmer que le répertoire de leurs motifs et leur grammaire associative procèdent d'une cohérence qui renforce leur sémantique et évite en principe toute surcharge à caractère gratuit parce que purement ornementale.

Déclinaisons terminologiques albertiennes et variations de l'ornement à la Renaissance

La dégradation progressive du concept peut être néanmoins suivie dans les monuments de la fin de l'Antiquité, particulièrement en milieu provincial, où l'horreur du vide entretient à tous les niveaux de l'édifice, public ou privé, profane ou sacré, une surabondance, peu signifiante dans son détail comme dans son ensemble, de motifs variés. La théorisation de cette acception réductrice de la notion d'ornement apparaît clairement dans le traité d'Alberti, le *De re aedificatoria*²⁰. L'architecte-philosophe du XV^e siècle, bien qu'encore tributaire dans une large mesure de la notion vitruvienne de l'*ornamentum*, en donne souvent, d'une façon plus ou moins ex-

plicite, une idée dépréciative. En particulier la conception selon laquelle la beauté d'un objet résulte de la *concinnitas* (accord harmonique) de toutes ses parties, réglée de telle sorte que rien n'y puisse être ajouté, diminué ou retranché, l'oriente vers un idéal de *frugalitas* (sobriété) fondé sur une stricte économie de moyens et laisse peu de place au décor en tant que tel (VIII, 3 et IX, 1).

La traduction latine *trabs* (poutre) qu'il propose du mot vitruvien *epistylum*, trop grec à son goût, montre bien que dans son esprit l'architrave est réduite à un rôle exclusivement porteur et ne doit donc plus s'apparenter à un ornement, du moins dans l'acception du mot qui est la sienne : seules les moulures de ses bandeaux (*fasciae*) et de son couronnement (*cimatium*), qui ne sont qu'un habillage secondaire, peuvent conserver une vocation ornementale, du reste bien marginale (VII, 9). Et par voie de conséquence, c'est la frise (*zophoros* chez Vitruve, c'est-à-dire porteuse de représentations figurées, de préférence d'êtres vivants), qui, dépourvue en principe de toute valeur structurelle puisqu'on pouvait aussi bien la supprimer sans compromettre la stabilité de l'ensemble, accueillait désormais l'essentiel des fonctions et des valeurs décoratives contenues dans l'*ornamentum* albertien. Ce n'est pas un hasard si, pour Alberti, qui, une fois de plus, se refusait à adopter le terme translittéré du grec dont s'était accommodé Vitruve, elle devient dans son traité la *fascia regia*, le « bandeau royal », à savoir le couronnement de l'ordre qui sert de support à divers motifs, mais qui n'a en lui-même aucune consistance architectonique puisqu'il est fait d'un simple panneau continu recouvrant les extrémités des solives coupées à l'aplomb des colonnes²¹. Si nous pouvions au long des siècles de la Renaissance italienne suivre l'aventure terminologique de cette notion de frise, dont nous avons vu qu'elle était centrale dans la définition antique des ordres, aussi bien grecque que romaine, nous découvririons de bien curieux choix, qui témoignent cependant tous, en dépit de leur apparente diversité, d'une remarquable continuité sémantique. Notons seulement qu'Antonio Bonfini, dans sa difficile entreprise de latinisation du

traité d'architecture de Filarete (1488-1489), retient *limbus*, qui relève d'une conception analogue à celle d'Alberti, puisque ce mot signifie dans les textes classiques « frange » ou « ceinture » et confirme donc la nature périphérique ou épidermique, mais non structurelle, de la chose²². Quant à « *fregio*, *friso*, frise », qui s'est imposé en architecture dans les langues romanes au XVI^e siècle, il n'est autre que la corruption de *phrygium* (*opus*), lequel a d'abord désigné en grec un tissu ou la frange d'un vêtement très décoré, à la mode « orientale ». Dante emploie déjà « *fregio* » dans d'autres contextes au sens d'ornement, et « *fregiare* » au sens de décorer²³. Perrault ne manqua pas plus tard de préciser, en s'inspirant des *Annotations* de Philandrier mais sous une forme qui ne témoigne pas en faveur de son savoir philologique, bien qu'elle ne soit pas, pour le fond, erronée : « le mot français *Frise* vient du latin (*sic*) *Phrygio* qui signifie un Brodeur, par ce que les Brodeurs représentent à l'éguille (*resic*) des animaux, des plantes et toutes les autres choses dont on orne les Frises »²⁴.

Malgré tout, et quelle que soit l'apparente radicalité de ses positions théoriques, on constate plus d'une fois, à la lecture de son livre, que dans la sensibilité esthétique d'Alberti l'ornement peut exercer un rôle de correction ou d'amélioration qui suppose en amont une imperfection ou du moins une insuffisance structurelle. Et dans le même temps, il est bien convaincu du fait que l'ornement, en tant qu'intervention *a posteriori* sur l'image architecturale d'ensemble peut rendre celle-ci plus séduisante sans en altérer la valeur intrinsèque. Dans ces conditions, on n'acceptera pas comme un principe infrangible celui qu'il énonce en VI, 2 : « L'ornement quant à lui présente un caractère feint et ajouté »²⁵. Et l'on se souviendra qu'au livre II, chapitre 26, de son *De Pictura*, il compte, parmi les « ornements » que l'architecture doit à la peinture, les colonnes, les pilastres, les corniches et les frontons, retrouvant ainsi, à sa façon, l'antique acception structurelle du théoricien latin²⁶.

1. Cela signifie que, pour la première fois dans l'architecture occidentale, l'Antiquité classique a cessé d'être un répertoire exploitable. Sur ces questions, envisagées dans la diachronie, voir Salvatore Settis, *Le futur du classique*, Paris, 2005 [éd. orig. : *Futuro del « classico »*, Turin, 2004].

2. Le débat a donné lieu à de nombreuses publications consacrées pour l'essentiel au problème de la sémantique des ordres et de leurs ornements, parmi lesquelles : Günter Bandmann, « Ikonologie des Ornamente und der Dekoration », dans *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 4, 1958-1959, p. 232-258 ; Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca (NY), 1980 ; Joseph Rykwert, *Ornament is kein Verbrechen: Architektur als Kunst*, Cologne, 1983 ; Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *Le Classicisme en architecture : la poétique de l'ordre*, Paris, 1985 ; George Hersey, *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge (MA), 1988 ; John Onians, *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Princeton, 1988 (compte rendu par Thomas Noble Howe, « Approaching the Classical Orders », dans *Journal of Roman Archaeology*, 4, 1991, p. 268-271) ; Joseph Rykwert, *The Dancing Column: on Order in Architecture*, Cambridge (MA), 1996.

3. Voir Pierre Gros, « *Ornamentum* chez Vitruve : le débat sur le décor architectural à la fin de l'époque hellénistique », dans Pierre Gros, *Vitruve et la tradition des traités d'architecture : fabrica et ratiocinatio*, recueil d'études, (CEFR, 366), Rome, 2006, p. 390-398 (fac-similé de textes extraits de diverses revues et publications, 1973-2002).

4. Claude Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve corrigés et traduits nouvellement en François avec des notes et des figures*, Paris, (1673) 1684, p. 6, n. 14 ; voir aussi p. 84, n. 1.

5. Vitruve, *De l'Architecture*, Livre IV, Pierre Gros éd., Paris, 1992, p. 48-49 et 90.

6. Marie-Christine Hellmann, *Recherches sur le vocabulaire de l'architecture grecque, d'après les inscriptions de Délos*, (BEFAR, 278), Athènes, 1992, p. 231-233.

7. Sur cette inscription et son interprétation, voir Gros, 2006, cité n. 3, p. 393-394.

8. Hellmann, 1992, cite n. 6, p. 231.

9. Sur la question très débattue de l'origine de la frise dorique, les études de Burkhardt Wesenberg sont les plus pertinentes, et tendent à réhabiliter la restitution « historique » de Vitruve ; voir notamment « *Pro Vitruvio-iterum. Zur mimetischen Formengenesen in der griechischen Architektur* », dans Klaus Junker, Adrian Stähli éd., *Original und Kopie: Formen und Konzepte der Nachahmungen in der antiken Kunst*, (colloque, Berlin, 2005), Wiesbaden, 2008, p. 185-197.

10. Rykwert, 1983, cité n. 2.

11. Sur cette évolution à la fin de l'époque hellénistique, on consultera avec profit Henner von Hesberg, *Formen privater Repräsentation in der Baukunst des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, Cologne, 1994.

12. Wolfgang Radt, *Pergamon: Geschichte und Bauten einer antiken Metropole*, Darmstadt, 1999, p. 180-186.

13. Gilles Sauron, *L'histoire végétalisée : ornement et politique à Rome*, Paris, 2000, p. 161-176.

14. Sur cette évolution et sa signification, voir le chapitre intitulé « L'emblème et l'ornement », dans Sauron, 2000, cité n. 13, p. 101-106.

15. Comme toujours en pareil cas, Vitruve réduit à une anecdote étiologique qui met en scène un « inventeur », en l'occurrence le sculpteur athénien Callimaque, séduit par l'élégante simplicité du tombeau d'une jeune fille, un processus évolutif qui a pris plusieurs décennies à la fin du ^v^e siècle avant J.-C. (entre 450 et 420) ; voir Pierre Gros, « Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve », dans *L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, (colloque, Paris, 1990), Paris, 1993, p. 27-37.

16. Gilles Sauron, « La promotion apollinienne de l'acanthé et la définition d'une esthétique classique à l'époque d'Auguste », dans *L'acanthé dans la sculpture monumentale...*, 1993, cité n. 15, p. 75-97, et Gilles Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, (BEFAR, 285), Rome, 1994, p. 516-519.

17. Pierre Gros, *La Gaule Narbonnaise : de la conquête romaine au III^e siècle apr. J.-C.*, Paris, 2008, p. 67-69.

18. Alessandro Viscogliosi, *Il tempio di Apollo in Circo e la formazione del linguaggio architettonico augusteo*, Rome, 1996.

19. Sauron, 2000, cité n. 13, p. 228-230.

20. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Pierre Caye, Françoise Choay éd., Paris, 2004 [éd. orig. : *De re aedificatoria*, Florence, 1485].

21. Parmi les nombreuses innovations proposées par Alberti pour établir une terminologie exclusivement latine dans le domaine de l'architecture et échapper ainsi aux translittérations plus ou moins habiles que Vitruve effectuait à partir du grec, ou même aux incohérences linguistiques auxquelles il recourait parfois, celle-ci n'est assurément pas la plus heureuse, mais elle n'en est que plus révélatrice. Sur cette question, et sur l'attitude « agonale » d'Alberti à l'égard du vieux maître latin, voir Hartmut Wulfram, *Literarische Vitruverezption in Leon Battista Alberti 'De re aedificatoria'*, Munich/Leipzig, 2001, p. 251, 258 et 344. Il est piquant de constater que le choix de *trabs* pour *epistylum* (« trave » en italien) est probablement à l'origine du mot « architrave » universellement utilisé dans les langues romanes. Composé d'un élément grec et d'un élément latin, le terme aurait sans aucun doute fait horreur à Alberti. Il relève effectivement du même analphabétisme que notre moderne « télévision »...

22. Antonio Bonfini, *La latinizzazione del trattato d'architettura di Filarete (1488-1489)*, Maria Beltramini éd., Pise, 2000, p. xxx et 80, l. 23.

23. Rykwert, 1996, cité n. 2, p. 181-184.

24. Perrault, (1673) 1684, cité n. 4, p. 100, n. 66.

25. Alberti, (1485) 2004, cité n. 20, p. 279.

26. Leon Battista Alberti, *De la Peinture. De Pictura (1435)*, Jean-Louis Schefer éd., Paris, 1992, p. 133 (texte latin et traduction française en regard) [éd. orig. : *De Pictura*, Florence, 1435].

Pierre Gros, Professeur émérite de l'Institut universitaire de France
pierre.gros@wanadoo.fr